DIÁLOGO

VOLUME V

NÚMERO III

1972

Nathan Glick	3	Ao Leitor
		Seção Especial:
		ASPECTOS DO DESENVOLVIMENTO ECONOMICO
Jack N. Behrman	5	**Integração Regional na América Latina** (Tradução de Ruy Jungmann)
Robert L. Heilbroner	15	**As empresas Multinacionais e as Nações** (Tradução de Luiz Claudio de Castro)
James P. Grant	25	**O Desemprego nas Nações em Desenvolvimento** Tradução de Edilson A. Cunha)
Galo Plaza	35	**A Aliança . . . Dez Anos Depois** (Tradução de Luiz Corção)
		(Fim da Seção Especial)
Everett S. Lee	39	**W.E.B. Du Bois e os Negros Americanos** (Tradução de José Coutinho Lopes)
Harold C. Schonberg	47	**A Morte dos Concertos Musicais** (Tradução de Luiz Corção)
Roger D. Spegele	51	**Ficção e Introspecção Política** (Tradução de Regina de Lima Brandão)
Frank Getlein	63	**O Escultor da Vida Cotidiana** (Tradução de Nair de Mello Franco Fernandes)
Wayne C. Booth	77	**Jornalismo: Fatos e Valores** (Tradução de Luiz C. Braga)
		LIVROS EM REVISTA
		(Tradução de Alvaro Cabral (I), Regina Pinto Zingoni (II) Nair Mello Franco Fernandes (III)
Philip Van Slyck	83	I — Japão: Futuro Superestado?
Augustus Trowbridge	87	Um Pioneiro Radical na Educação
Michael Harrington	89	Um Marxista Italiano
Peter Caws	93	Filosofia na América
Peter S. Prescott	97	Milagres e Mistérios
Irving Howe	99	II — As Mulheres e os Mitos
George Steiner	103	Linguagem e Política
Richard P. Brickner	107	Linguagem e Humanidade
Geronwy Rees	111	III — Entre a Esperança e o Niilismo

A MORTE DOS CONCERTOS MUSICAIS

Harold C. Schonberg

Um crítico de música comenta que se a frequência aos concertos parece estar diminuindo, a razão não é falta de talentos musicais e sim o estilo da execução que se tornou destituido de encantos além de muito rígido seguindo a moda adotada pelos músicos mais jovens. Harold C. Shonberg ganhou o Prêmio Pulitzer por suas vibrantes colunas como crítico musical categorizado do New York Times. *Escreveu livros como* The Great Conductors *(Os Grandes Maestros),* The Great Pianists *(Os Grandes Pianistas), e mais recentemente,* The Lives of the Great Composers *(Vidas dos Grandes Compositores). Seu artigo é reproduzido do número de fevereiro de 1972 de* Harper's Magazine, *com permissão do autor.*

NOS ÚLTIMOS anos tem-se falado muito sobre o fim próximo dos concertos. Diz-se que é um anacronismo e que a sua morte já se reflete nas platéias reduzidas. São poucos os artistas que podem ganhar o seu sustento com concertos; os mais jovens verificam ser cada vez mais difícil conseguir oportunidades; a renda de bilheteria é diminuta e todos sofrem. É a voz corrente.

Recentemente, Victoria de los Angeles e Alicia de Larrocha apresentaram-se num recital conjunto no Auditório do Hunter College em Manhattan. Não somente foram vendidos todos os lugares na platéia, mas ainda colocaram mais umas cem cadeiras no palco. Todos já se encontravam sentados em seus lugares dez minutos antes de começar o concerto. Por toda parte notava-se a excitação que marca o presságio de um acontecimento. Quando as duas gentis e pequeninas espanholas apareceram, os aplausos estrugiram. O programa era exclusivamente espanhol. Victoria cantou Granados e De Falla com estilo e tons os mais enternecedores. Ela já não tem mais a antiga segurança vocal de outrora, mas se saiu muito bem nas notas agudas sem que isso fosse notado. Com doçura, suavidade e conhecimento, com infinita sutileza, sua voz de soprano trazia vida e encanto às suas canções. Enquanto isso, Alicia, tocando de cor, acompanhava a cantora em todas as nuances, fazendo sobressair na música aquele ritmo peculiar e autêntico que é exclusividade dos artistas espanhóis, quando tocam música de sua terra. Alicia é uma grande pianista e expoente da música.

A platéia delirou. Era natural. E a muitos que as ouviam ocorreu que nada havia de errado com os concertos que não pudesse ser remediado com mais algumas outras apresentações como aquela de Victoria e Alicia. E também mais alguns Rubinsteins, Sutherlands, Heifetzes, Horowitzes e Rostropovitches.

Copyright © 1972 by the Minneapolis Star and Tribune Company

O Recital como Acontecimento

A questão é que são músicos como esses, e aliás existem poucos no mundo de hoje, que sabem como fazer para que um recital se transforme num acontecimento. Êles possuem a combinação de simpatia, a perícia e a projeção na ribalta que podem levar os ouvintes a aplausos frenéticos. Trata-se de estrelas e são, realmente, estrelas somente porque sabem fazer certas coisas melhor do que ninguém. Isso não quer dizer que dancem de cabeça para baixo ou que apresentem um exibicionismo barato. Não há dúvida alguma de que o recital das duas espanholas foi, musicalmente, tão tranquilo e introspectivo como os melhores que assistimos em New York nos últimos anos.

São muito poucos os músicos jovens que possuem essa capacidade de conquistar uma platéia. Muito ao contrário, fazem tudo o que podem para se mostrarem apagados em suas personalidades e também, o que é muito pior, em suas interpretações. Muitos deles tocam realmente bem e, em alguns casos, melhor do que os antigos mais famosos, mas se mostram emocionalmente tão acanhados, tão inibidos em matéria de projeção que suas execuções tornam-se neutras. E, no fim, todos tocam igualmente.

Alguns anos atrás Artur Rubinstein observou esse fenômeno. Dizia que muitos jovens pianistas tocavam melhor do que ele. Eram mais jovens, estudavam mais horas e tinham mais ampla cultura músical e eram absolutamente infalíveis. Mas, acrescentava Rubinstein, quando se apresentavam no palco, mais pareciam empregados de sorveterias por trás dos balcões, pelo impacto que causavam nos ouvintes.

Grande parte disso é devido à forma da educação musical que receberam e que é, aliás, internacional. Tudo está ligado à técnica da execução. Ninguém ainda escreveu um livro a tal respeito contando sua história, e será um estudo fascinante e valioso quando isso acontecer. Um estudo dessa natureza mostrará que a objetividade na interpretação, que é a moda atual, surge de uma revolta contra a prática da execução romântica. A começar dos idos de 1830, e da época de Paganini, Liszt, Malibran e no advento do virtuoso itinerante, o virtuoso era realmente soberano. Na realidade, o virtuoso podia fazer o que bem entendesse com a música, muitas vezes à revelia do compositor, e era isso mesmo que faziam. Gozava de imensa liberdade até mesmo para modificar os textos. Os pianistas românticos estavam sempre acrescentando algo à música para conseguirem outros efeitos, e os cantores não hesitavam em interpolar *cadenzas* dentro de árias. Os maestros como Richard Wagner usavam o que ele chamava de flutuação de tempo que seria intolerável nos dias de hoje. A nos guiarmos pelo que disse Weingartner sobre a forma usada por Hans von Bulow para reger a Ouverture *Coriolanus* de Beethoven, o que o maestro fez foi nada menos que um *travesti* da peça num estilo século XIX.

Revolta contra o Romantismo

Foi no comêço dêste século que surgiu a rebelião. Os maestros como Weingartner procuravam fugir à espécie de interpretação egocêntrica representada pelo trabalho de Wagner e seus adeptos. Havia mais sobriedade. Por volta da década de '20, com Toscanini em ascensão, com os pianistas não virtuosos como Artue Schnabel fazendo muito barulho, com a era do anti-romantismo em pleno desenvolvimento, com Stravinsky protestando contra os intérpretes que tentavam "interpretar" a sua música, o período romântico batia em retirada.

Já então os jovens músicos aprendiam que tinham que sacrificar a expressão para bem servirem aos compositores. Seu dever era observar meticulosamente todos os sinais e símbolos para bem servir à boa música. Não se permitia liberdade de espécie alguma. Foi assim que nasceu um estilo de execução que continua até hoje. Bach tinha que ser tocado em seu ritmo estrito, com as notas exatas que

constavam da partitura e os ornamentos escrupulosamente cumpridos. Na música romântica já não eram mais permitidos os loucos *ritardares*, o uso da mão esquerda antes da direita de que tanto gostavam Paderewski e outros, o destaque das vozes interiores e a liberdade de ritmo. Os cantores, até mesmo nas óperas de Rossini e do *bel canto*, só cantavam direto. Os maestros não modificavam a partitura mesmo que isso fosse gritantemente necessário, como nas sinfonias de Schumann. Essa rígida conformidade ao texto era considerada como qualidades para os músicos. E, afinal de contas, estava tudo errado. Só nos últimos anos deu-se alguma atenção ao estudo da verdadeira prática de execução do passado, e cada vez percebemos mais que na reação contemporânea contra os excessos do romantismo, os novos executantes isolaram-se numa pequena e árida ilha. Caminharam tanto na direção oposta que as suas execuções são isentas de personalidade, de estilo, e até mesmo da tão gabada qualidade de bons músicos que, supostamente, representam.

Tomemos o caso de Bach. Não precisamos de muita pesquisa para conseguir o testemunho dos filhos e discípulos de Bach sobre a maneira como o grande Johann Sebastian encarava a música. E todos sabem claramente que Bach se interessava demais pelo aspecto emocional de sua música. Exigia que seus alunos buscassem o *Affekt*, a mensagem emocional da música. O próprio filho de Bach, Carl Philipp Emanuel, muito tinha a contar acerca do *rubato* (a sutil variação da métrica para conseguir variedade de ritmo) no seu tratado sobre instrumentos de teclas, e na década de 1920 o rubato era popularmente considerado como pura invenção romântica. Mozart também poderia ter muito a dizer a respeito. Não lhe passava pela idéia tocar num ritmo metronômico. Na verdade, nunca tocava a mesma coisa duas vêzes da mesma forma. Estava sempre improvisando no teclado quando tocava seus próprios concertos. Beethoven, tampouco, era um pianista pedante. Seus alunos, Czerny e Schindler, deixaram descrições gráficas sobre sua forma de tocar, que era num estilo muito livre.

A Personalidade do Intérprete

É um artigo de fé nos dias de hoje que, realmente, existem problemas acerca da execução na música de Beethoven e seus antecessores, mas não na música romântica. A música romântica é parte tão grande do repertório ativo que *todo mundo* conhece suas tradições.

Isto, também, está redondamente errado. É difícil encontrar alguém que conheça alguma coisa acerca da prática da execução na música romântica.

Os românticos tinham certas convenções que não anotavam e que hoje já estão muito esquecidas. Ou então tinham certas convenções que eram realmente anotadas mas que são completamente ignoradas. Quem é que hoje toca a música de Schumann como foi escrita? O pensamento de Schumann era polifônico (existe uma clara análise do pequeno *Traumerei* feita por Alban Berg, na qual o grande modernista demonstra sua estrita harmonia em quatro partes), e ele tinha muito cuidado em marcar as vozes internas que eram linhas melódicas em oposição à linha principal. Os pianistas de hoje parecem ter vergonha de mostrar essas linhas. Um maestro como Boulez, executando Liszt (como vem fazendo este ano com a New York Philharmonic), não consegue seguir as indicações da partitura, especialmente nos imensos *ritardares* de Liszt. Essa espécie de emocionalismo está muito distante dos antecedentes de Boulez e ele não pode compreendê-lo; não pode reagir e, portanto, não pode executá-la como o compositor teria desejado.

O fato é que todos os compositores, e não somente os românticos, desejavam sinceramente que os executantes acrescentassem à música algo de sua própria personalidade. Temos todas as provas possíveis que quando um compositor tinha confiança na integridade do intérprete, dava-lhe completa liberdade. Os composi-

tores são muito menos rígidos e doutrinários do que imaginam os intérpretes modernos, e se um deles tem alguma *idéia* acerca de alguma música, o compositor geralmente é o último que se preocupa com os detalhes.

Os artistas da geração mais velha compreendem isso. Alguns, naturalmente, aproveitavam-se disso, pois sempre existem os vulgares, mas isso já não aconteceu com os grandes. Os admiráveis virtuosos do passado, como Kreisler, Pugno, Hofmann, Melba, Eames, Gabrilowitsch e outros que fizeram manchetes, eram quase todos artistas aristocráticos. Até mesmo os objetivistas como Toscanini e Schnabel, a despeito de se esforçarem para serem anti-românticos, permitiam-se muitas liberdades. São seus descendentes que querem ser mais católicos do que o Papa.

A Importância do Encanto

E é por culpa dessa gente, em grande parte, que os salões de concertos de hoje estão tão abandonados. Todos êsses instrumentalistas bem treinados e sinceros atacam um programa como um pregador explicando um complicado ponto teológico. Não dão a impressão que a música seja, para êles, algo mais que um simples exercício intelectual. São treinados numa tal uniformidade que é difícil diferençá-los uns dos outros.

Não é de admirar que o público se afaste, pois o seu modo de tocar é destituido de encanto, com a agravante que sua execução estrita não alcança o que a música quer dizer. Os ouvintes percebem isso sem saber bem como ou por que, mas também sabem quando surge a coisa boa, como testemunha a multidão que acorre a um concerto de Victoria de los Angeles ou a uma apresentação de Rubinstein. Para que os artistas jovens consigam fazer carreira e para que a vida de concertos passe a ter significação, a nova geração de músicos terá que rever a sua posição musical e também os seus métodos. Ao fazer isso, e quando interpretarem com muito mais liberdade, personalidade e encanto, os novos músicos perceberão que terão a seus pés uma platéia. E, paradoxalmente, serão muito mais musicistas do que os estéreis objetivistas que praticam a inibição em nome da arte musical.